



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2014

---

## **Purgatorio III als Leitgesang der mittleren Cantica von Dantes Commedia**

Güntert, Georges

**Abstract:** Questo saggio si prefigge un duplice scopo: un'interpretazione del canto III del Purgatorio e una riflessione sul significato del primo incontro di Dante in ognuna delle tre Cantiche della Commedia. Attraverso una lettura attenta ai problemi strutturali, si cerca innanzitutto d'individuare il denominatore comune delle varie sequenze del canto, diverse dal punto di vista del contenuto, ma legate tra loro da rapporti di analogia: il mesto discorso di Virgilio sul proprio corpo abbandonato, l'apparizione di una schiera di scomunicati e il successivo incontro con Manfredi, re di Sicilia, il quale, pur mostrando le sue ferite, appare bello e sorridente nella sua ritrovata integrità. Manfredi, e non Casella, è il protagonista del primo vero incontro »purgatoriale« di Dante, come lo sono stati Paolo e Francesca nel V dell'Inferno e come lo sarà Piccarda Donati nel III del Paradiso. In questi canti, da me definiti come Leitgesänge, l'incontro con il personaggio prefigura il senso dell'intera Cantica: nell'ordine, la condanna all'eterno dolore, la reintegrazione dell'escluso nella comunione dei santi e la beatitudine, che è perfetta »perché ogni dove in cielo è paradiso«.

DOI: <https://doi.org/10.1515/dante-2014-0008>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-104871>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Güntert, Georges (2014). Purgatorio III als Leitgesang der mittleren Cantica von Dantes Commedia. *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 89(1):123-140.

DOI: <https://doi.org/10.1515/dante-2014-0008>

Georges Güntert (Zürich)

## ***Purgatorio* III als Leitgesang der mittleren Cantica von Dantes *Commedia***

**Riassunto:** Questo saggio si prefigge un duplice scopo: un'interpretazione del canto III del *Purgatorio* e una riflessione sul significato del primo incontro di Dante in ognuna delle tre Cantiche della *Commedia*. Attraverso una lettura attenta ai problemi strutturali, si cerca innanzitutto d'individuare il denominatore comune delle varie sequenze del canto, diverse dal punto di vista del contenuto, ma legate tra loro da rapporti di analogia: il mesto discorso di Virgilio sul proprio corpo abbandonato, l'apparizione di una schiera di scomunicati e il successivo incontro con Manfredi, re di Sicilia, il quale, pur mostrando le sue ferite, appare bello e sorridente nella sua ritrovata integrità. Manfredi, e non Casella, è il protagonista del primo vero incontro »purgatoriale« di Dante, come lo sono stati Paolo e Francesca nel V dell'*Inferno* e come lo sarà Piccarda Donati nel III del *Paradiso*. In questi canti, da me definiti come *Leitgesänge*, l'incontro con il personaggio prefigura il senso dell'intera Cantica: nell'ordine, la condanna all'eterno dolore, la reintegrazione dell'escluso nella comunione dei santi e la beatitudine, che è perfetta »perché ogni dove in cielo è paradiso«.

### **1**

Der Kenner der *Göttlichen Komödie* ist immer wieder tief beeindruckt von der Fähigkeit Dantes, trotz der Mannigfaltigkeit der eingeführten Motive und der Vielzahl der auftretenden Personen sinnkohärente Texte zu schaffen. Das gilt zunächst für den einzelnen Gesang, dann aber auch für größere Textsequenzen bis hin zur ganzen Cantica und zur gesamten *Commedia*, die dem Universum entspricht. Wer dieses Kompositionsprinzip einmal erkannt hat, wird dem Dichter beim Gestalten der einzelnen Gesänge, um es so zu sagen, zuschauen können; er wird verstehen, warum etwa das *Incipit* eines Gesangs so und nicht anders gestaltet ist.

Nehmen wir als Beispiel den zweiten *Purgatorio*-Gesang, dessen Kenntnis uns auch bei der Interpretation von *Purgatorio* III nützlich sein wird. Zu Beginn des zweiten Gesangs befinden sich die Jenseitswanderer noch immer am Meeresufer, wo sich Dante kurz zuvor einem Reinigungsritual unterzogen hat. »Noi eravamo lunghesso mare ancora, / come gente che pensa a suo cammino, / che va col

cuore e col corpo dimora« (II, 9–12).<sup>1</sup> (»Wir weilten immer noch am Meeresufer / wie Menschen, die den Weg wohl überdenken / und gehn im Geist, jedoch der Körper bleibt«).<sup>2</sup> Noch haben sich die Wanderer nicht von der Stelle gerührt, obschon der Wächter des *Purgatorio*, Cato von Utica, ihnen den baldigen Aufstieg auf den Läuterungsberg im Licht der ebenfalls aufsteigenden Morgensonne nahe gelegt hat. Das plötzliche Erscheinen eines Engels, der in seinem Schiff eine Schar von singenden Seelen zum Läuterungsberg bringt, veranlasst die beiden Jenseitspilger niederzuknien. Die Seelen singen den Psalm 113, *In exitu Israël de Aegypto*, der vom Exil und von der Heimkehr des auserwählten Volkes handelt und – in allegorischer Deutung – auf die Erlösung hinweist.<sup>3</sup> Unter den neu Angekommenen befindet sich der Musiker Casella, ein Jugendfreund Dantes. Bevor es zu einem Wiedersehen zwischen den beiden kommt, verweist der Erzähler noch einmal auf die aufsteigende Bewegung der Sonne am Himmel: Das Gestirn ist inzwischen etwas höher gestiegen, es ist somit einige Zeit verfloßen.<sup>4</sup> Bei der Begegnung Dantes mit dem Musiker werden Jugenderinnerungen wach: Casella stimmt die vielleicht von ihm vertonte Convivio-Kanzone *Amor che ne la mente mi ragiona* an, die Umstehenden ergötzen sich an der *dolcezza* seines Gesangs, erliegen dem Zauber der Erinnerungen und vergessen dabei ganz den Auftrag, sich zum Läuterungsberg zu begeben: »Noi eravam tutti fissi e attenti / a le sue note«, so wird dieses selige Verweilen beschrieben, doch da erscheint Cato von Utica erneut, setzt dem irdischen Glückszustand ein Ende und schreit die Saumseligen an: »Che è ciò, spiriti lenti? / qual negligenza, quale stare è questo? / correte al monte [...]« (II, 120–22). Die zutiefst erschrockenen Seelen stieben wie ein aufgescheuchter Taubenschwarm nach allen Seiten auseinander, und auch Vergil und Dante machen sich – etwas überstürzt – auf den Weg.

Diesen wenigen Angaben kann man entnehmen, dass es im Zweiten Gesang in der Hauptsache um die Zeit geht, die nicht nur hier, sondern im ganzen *Purgatorio* zu einem bestimmenden Faktor wird. (Es gibt in diesem Gesang außerdem sekundäre Motive, wie das der Scheinkörper der Seelen, die sich nicht umarmen lassen, oder das der erst religiösen, dann weltlichen Musik, aber das Motiv der Zeit dominiert). Der Aufstieg der Büsser kann nur im Licht der Sonne, lies: der göttlichen Gnade, erfolgen; nachts wird im *Purgatorio*

1 Zitiert wird nach der Ausgabe von Chiavacci Leonardi, die sich im Wesentlichen auf Petrocchi stützt: Dante Alighieri, *Commedia con il commento* di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. II: *Purgatorio*, Milano, Mondadori 1994, S. 48.

2 Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, dt. von Karl Vossler, Zürich, Atlantis Verlag 1945, S. 229.

3 Derselbe Psalm wird in der *Epistola a Cangrande della Scala* nach dem vierfachen Schriftsinn interpretiert.

4 *Purg.* II, V. 55–57.

geruht.<sup>5</sup> Sowohl im *Inferno* als auch im *Paradiso* herrscht hingegen die Zeitlosigkeit: In der Unterwelt hat Dante ewig sich wiederholende, qualvolle, absurde Bewegungen und zuletzt die reglose Starre des Eissees beobachten können. Hier wird er lernen müssen, dass sich alles Sehen und Erkennen in der Zeit vollzieht. Wenn man nun das *Incipit* des Zweiten Gesangs aufmerksam liest, wird man feststellen, dass der Text mit dem temporalen Adverb »già« beginnt und gleich danach eine alles erfassende kosmische Dynamik entwickelt. In einer komplizierten, sich auf mehrere Punkte des Erdkreises beziehenden astronomischen Zeitangabe, wie Dante sie bei den Antiken vorfinden konnte, blickt man gleichzeitig auf Jerusalem, die Mitte der bekannten Welt, nach Osten und nach Westen sowie auf den in der südlichen Hemisphäre gelegenen Läuterungsberg, der antithetisch zum Berg Golgotha aus dem Meer ragt. Während sich in Jerusalem die Sonne gegen Abend neigt und im Osten die Nacht aus den Fluten des Ganges steigt, bricht im *Purgatorio* der Morgen an, genauer gesagt, ist es Ostertag des Jahres 1300, um sechs Uhr morgens. Hier, wo Dante und Vergil sich zum jetzigen Zeitpunkt befinden, werden anhand des mythologischen Motivs der Aurora die Lichteffekte weiß-rot-vergilbt evoziert, wobei die sukzessiven Veränderungen auf der Farbskala den Phasen des Tagesanbruchs entsprechen:

Già era 'l sole a l'orizzonte giunto  
 lo cui meridiā cerchio coverchia  
 Ierusalēm col suo più alto punto;  
 e la notte, che opposita a lui cerchia  
 uscía di Gange fuor con le Bilance,  
 che le caggion di man quando soverchia;  
 sí che le bianche e le vermiglie guance,  
 là dov'i' era, de la bella Aurora,  
 per troppa etate divenivan rance. (*Purg.* II, 1-9)<sup>6</sup>

Die Sonne dreht sich ohne Unterlass, die Nacht folgt ihr in gebührendem Abstand, nur die beiden Säumigen sind noch immer am selben Ort. Der zweite

<sup>5</sup> Vgl. *Joh.* 12, 35: »Ambulate dum lumen habetis, ut non tenebrae vos comprehendant; et qui ambulat in tenebris, nescit quo vadat«.

<sup>6</sup> Die Verse 5-6 bedeuten wörtlich: Wenn die Nacht wieder länger als der Tag wird, fällt ihr das Sternzeichen der Waage aus der Hand. Vossler übersetzt diese Stelle, ohne die Zeitadverbien besonders hervorzuheben: »Die Sonne stand über dem Horizonte, dessen / Meridian über Jerusalem / mit seiner höchsten Kurve sich erhebt; / die Nacht stieg auf der andern Hälfte schon / am Ganges hoch, hielt in der Hand die Waage, / die später sie im Winter wieder ablegt; / und auf Auroras Wangen sah ich nun / die jungen Farben, weiß und rot, sich wandeln, / ins alternend Gelbliche hinüberspielend«. *Die Göttliche Komödie*, dt. von Karl Vossler (wie Anm. 2), S. 229.

*Purgatorio*-Gesang bewegt sich in diesem Spannungsfeld zwischen Stehen und Gehen, Verweilen und Eilen, und dies nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der Textebene, wo dynamische mit statischen Segmenten sich abwechseln, bis dann im Bild der aufgescheuchten Tauben schließlich doch die Bewegung obsiegt.

An diesem Punkt meiner Ausführungen könnte man mir vorwerfen, ich tendiere dazu, die Kohärenz des einzelnen Gesangs überzubetonen und vergesse dabei, dass es im *Purgatorio* sieben solcher astronomischer Exordien gibt und dass auch zwischen diesen ein semantisches Beziehungsgeflecht besteht. Das ist richtig. Doch wenn ich in einem ersten Schritt die Kohärenz des einzelnen Gesangs zu erschließen suche, bestreite ich damit das Vorhandensein größerer Texteinheiten und die Notwendigkeit, weitere Sinnzusammenhänge zu erfassen, keineswegs. Im Gegenteil: was für *Purgatorio* I gilt, wo erstmals das *Licht* der neuen Cantica erstrahlt, mit Cato aber auch ein Mahner zur *Pflicht* erscheint, und was in *Purgatorio* II an Bedeutungen noch dazukommt – die Notwendigkeit der Bewegung, der Sinn der Zeit, das Überwinden irdischer Glücksgefühle zugunsten anderer, auf die neue Cantica abgestimmter Empfindungen –, all dies trägt dazu bei, die Bedeutung dessen, was sich *Purgatorio* nennt, zu konstituieren.

## 2

Wenden wir uns nun dem dritten *Purgatorio*-Gesang zu. In Hermann Gmelins Kommentar wird dieser 145 Verse umfassende Canto als dreiteilig bezeichnet: V. 1–45 »Dante und Virgil«; V. 46–102 »Die Seelen der Exkommunizierten« und V. 103–145 »König Manfred«, gemeint ist Manfred von Hohenstaufen, der Sohn Friedrichs des II. und der piemontesischen Markgräfin Bianca Lancia.<sup>7</sup> Auch andere Interpreten gehen von einer Dreiteiligkeit des Gesangs aus, noch andere wieder – so Sapegno und Vossler – unterscheiden vier Teile (beide betrachten die ersten 15 Verse als Segment für sich: Sapegno betitelt es »Wiederaufnahme des Wegs«, Vossler markiert die Zäsur lediglich mit einem Zwischenraum).<sup>8</sup> Das sind nützliche Hinweise, erste Anleitungen zu einem besseren Verständnis des Textes, sofern man sich des grundsätzlichen Unterschieds zwischen einer bloß inhaltlichen und einer strukturellen Gliederung bewusst ist. Wer Inhaltliches unterscheidet, schaut auf die sukzessive Ordnung der Erscheinungen und der Per-

7 Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übers. von Hermann Gmelin, *Kommentar II. Teil. Der Läuterungsberg*, Stuttgart, Klett Verlag 1968, S. 65.

8 Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia 1996, S. 25.

sonenauftritte. Aber wird er auf diese Weise der semantischen Komplexität des Textes gerecht? Wer sich beim Interpretieren eines dreistrophigen Gedichts darauf beschränken würde, den Inhalt der einzelnen Strophen zu resümieren, hätte den Sinn des ganzen Gedichts noch nicht erfasst. Anders gesagt: Die Bedeutung eines Gesangs der *Göttlichen Komödie* übersteigt die Summe der Bedeutungen seiner Einzelteile, denn Bedeutung entsteht auch durch das gegenseitige Vergleichen der Inhalte. Bei der strukturellen Analyse unterscheidet man Teile oder Segmente, um deren Aussagen miteinander in Beziehung zu setzen, um Analogien oder Differenzen aufzudecken und um die Hierarchie der Segmente festzulegen (a, b und c müssen ja nicht äquivalent sein; auch andere Dispositionen sind denkbar, so zum Beispiel a versus b + c oder a + b versus c).

Gegen Gmelins Auffassung könnte man einwenden, König Manfred gehöre seinerseits zu jener Schar von Exkommunizierten, in deren Mitte er auftritt, auch wenn er sich nachträglich als Einzelner profiliert und sein persönliches Schicksal in Erinnerung ruft. Ich würde schon aus diesem Grund dem Modell einer artikulierten Zweigliedrigkeit den Vorzug geben: Das Hauptsegment A umfasst meines Erachtens die ersten 45 Verse, in denen der nicht ins *Purgatorio* gehörende Vergil im Vordergrund steht; B die folgenden 100 Verse, die in einem zweiten Schritt in B1, die anonyme Seelenschar, und in B2, Manfred allein, aufzugliedern wären. Dass dabei dem zweiten Hauptsegment die vollkommene Hundertzahl entspricht, während das erste sich mit der Zahl 45 begnügen muss, wird uns später noch beschäftigen.<sup>9</sup>

Zugunsten eines zweiteiligen Strukturmodells könnte man des Weiteren geltend machen, dass das Motiv der Körper, d.h. der Gegensatz zwischen dem irdischen Körper Dantes und den schemenhaften Leibern der Seligen, in beiden Hauptsegmenten behandelt wird. Im Dialog zwischen Dante und Vergil (A) kommen sowohl Dantes Schatten werfender Körper als auch das Problem der transparenten Leiber der Verstorbenen zur Sprache. Unter dem Licht der Sonne, die hier nicht mehr die Zeit symbolisiert, sondern Hell und Dunkel unterscheidet und ontologische Differenzen aufdeckt, sieht sich Dante ängstlich nach dem Schatten Vergils um. Da er diesen nirgends erblickt, fürchtet er, verlassen worden zu sein:

---

<sup>9</sup> Vgl. unsere Lektüre von *Purgatorio* III in: Georges Güntert, »Canto terzo«, in: G. Güntert und Michelangelo Picone (Hrsg.), *Lectura Dantis Turicensis. Purgatorio*, Firenze, Franco Cesati 2001, S. 43–57.

Io mi volsi dallato con paura  
 d'essere abbandonato, quand'io vidi  
 solo dinanzi a me la terra oscura, (*Purg.* III, 19–21)<sup>10</sup>

Vergil versucht, Dante zu beruhigen. Er bestätigt, dass sein irdischer Leib in Neapel ruht (Kaiser Augustus ließ diesen im Jahre 19 vor Christus von Brindisi nach Neapel überführen und dort ehrenvoll bestatten) und dass sein jetziger transparenter Leib anderer Natur ist:

Ora, se innanzi a me nulla s'aombra,  
 non ti maravigliar più che d'i cieli  
 che l'uno a l'altro raggio non ingombra.  
 A sofferrir tormenti, caldi e geli  
 simili corpi la Virtù dispone  
 che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli (*Purg.* III, 28–33)<sup>11</sup>

Vergil hat keine genaue Erklärung bereit, was für seine geschwächte Position in dieser Cantica bezeichnend ist. Seine Unsicherheit beruht auf dem Versagen der *Ratio*, die überirdische Phänomene nicht restlos begreift. Dies ist auch der Grund, warum der weise Vergil im *Purgatorio* nicht mehr für alle Fragen zuständig ist; auch er muss sich bei den Seelen nach dem Weg erkundigen und sich gelegentlich belehren lassen. Schon zu Beginn des Gesangs hat er sich eine Blöße gegeben, weil er, aufgeschreckt durch Catos Worte, davon rannte und ein Verhalten gezeigt hat, das sich für einen Weisen nicht ziemt.

Vergleichen wir nun das bisher Gesagte (und nur für A Zutreffende) mit den entsprechenden Aussagen über die Körper im zweiten Hauptsegment. Bei der Begegnung mit den Seelen der Exkommunizierten, die, einst widerspenstige Rebellen, jetzt einer Herde sanftmütiger Schafe gleichen, erregt Dantes irdischer Körper wiederum Aufsehen, weil er Schatten erzeugt; von den Leibern der Erlösten aber wird explizit nichts gesagt. In den V. 46–101, die dem Teilsegment B1 entsprechen, fehlt also die umfassende Behandlung dieses zentralen Motivs. Hingegen ist die Rede vom steilen Berg und von der Schwierigkeit, den Weg zu finden, was man als sekundäres Motiv dieses Gesangs bezeichnen könnte.

Dann aber (in V. 103, wo B2 beginnt) tritt König Manfred auf, mit seiner an Christus gemahnenden Geste und seinem verklärten Leib, dessen Wundmale an sein irdisches Leiden erinnern. Er spricht jedoch sogleich von seinem mensch-

**10** »Ich wandte mich zur Seite voller Furcht, / dass ich verlassen wäre, als ich sah / dass nur vor mir der Boden dunkel war.« *Die Göttliche Komödie*, dt. von Karl Vossler, S. 235.

**11** »Dass solche Körper Schmerz und warm und kalt / empfinden, das verübt die höchste Macht, / die ihr Verfahren nicht enthüllt – für uns«, so lauten diese Verse bei Vossler. Ebd., S. 236.

lichen Körper, »persona« genannt, der in der Schlacht bei Benevent verletzt, verstümmelt und noch im Grab geschändet worden sei: Manfreds Gegner, Karl I. von Anjou, hatte ihn unter einem Steinhäufen begraben lassen, doch der rachsüchtige Bischof von Cosenza zerstörte die Ruhestätte des vom Kirchenbann Getroffenen und gab den Befehl, Manfreds Gebeine außerhalb des Reichs, der Witterung ausgesetzt, in alle Winde zu zerstreuen.

Poscia ch'io ebbi rotta la persona  
di due punte mortali, io mi rendei  
piangendo, a quei che volontier perdona (*Purg.* III, 118–120).<sup>12</sup>

Im Augenblick des Todes bereute Manfred seine Schuld vor Gott und es wurde ihm verziehen, doch Papst Clemens IV. und die Kirchenfürsten kannten kein Erbarmen:

Se 'l pastor di Cosenza, che a la caccia  
di me fu messo per Clemente allora,  
avesse in Dio ben letta questa faccia,  
l'ossa del corpo mio sarien ancora  
in co del ponte presso Benevento,  
sotto la guardia de la grave mora.  
Or le bagna la pioggia e move il vento  
di fuor dal regno, quasi lungo 'l Verde,  
dov' e' le trasmutò a lume spento (*Purg.* III, 124–132).<sup>13</sup>

»*Sine cruce, sine luce*«, so verhielt sich die Kirche bei der Bestattung von Exkommunizierten, wobei hinzuzufügen ist, dass Manfreds Gebeine nicht nur in ungesegnete Erde, sondern auch außerhalb seines Reiches verscharrt wurden. Aus irdischer Sicht erweist sich der unglückliche Sohn Friedrichs II. als Ausgestoßener. Trotzdem erscheint er im *Purgatorio* inmitten einer Schar von Sanftmütigen und wieder hergestellt in seiner Ganzheit als schöne, edle und königliche Gestalt. Dies bestätigen die vielleicht berühmtesten Verse dieses Gesangs:

12 »Tödlich getroffen zweimal war mein Leib, / durchbohrt von Wunden, als ich meine Seele / weinend dem Allbarmherzigen empfahl«, ebd., S. 239.

13 »Hätte der Hirte von Cosenza, den / auf meinen Körper Clemens hetzte, damals / in Gottes Antlitz diesen Zug erkannt, / so ruhte mein Gebein noch heut begraben / am Brückenkopf dort bei Benevent / im würdigen Schutz der aufgetürmten Steine. / Statt dessen wird's von Wind und Regen draußen / am Verde-Ufer hin und her gezerrt, / wohin man's in der Dunkelheit verschleppt hat«, ebd., S. 239.



Io mi volsi ver' lui e guardail fiso:  
 biondo era e bello e di gentile aspetto  
 ma l'un dei cigli un colpo avea diviso (*Purg.* III, 107–108).<sup>14</sup>

*Erat autem rufus et pulcher aspectu decoraque facie*, so lautet nach der Vulgata die entsprechende Charakterisierung des jungen Königs David (I *Reg.* II, 16). Aus der Jenseitsperspektive erinnert Manfred folglich an König David und an Christus.

Sowohl Vergil als auch Manfred sprechen vom Diesseits und vom Jenseits, von ihrem irdischen und von ihrem überirdischen Leib. Bezüglich dieses Motivs sind die Segmente A und B äquivalent, in ihrer Aussage jedoch sind sie antithetisch. Vergils Leichnam wurden im Römischen Reich die höchsten Ehren erwiesen; im christlichen Jenseits hingegen fühlt sich der sonst im Limbus Verharrende ausgegrenzt, und darum ist er betrübt (*»e più non disse, e rimase turbato«*). Manfred hingegen lächelt (*»poi sorridendo disse«*): Zwar wurde sein Körper verstümmelt und wurde sein Leichnam geschändet, im *Purgatorio* jedoch sieht er sich, trotz der Exkommunikation, in die Gemeinschaft der Erlösten reintegriert. Ausschluss und Wiedereingliederung, *esclusione* und *inclusione*, wie es Walter Binni in seiner Lektüre von *Purgatorio* III formuliert hat, sind in diesem Gesang die Merkmale der sich gegenüberstehenden Hauptfiguren.<sup>15</sup> Man versteht jetzt, warum die vollkommene Hundertzahl (33 Terzinen + 1 Vers) dem zwar vom Kirchenbann getroffenen und deshalb noch zu Bußübungen verpflichteten, aber durch die Gnade Gottes jetzt schon in die Gemeinschaft der Heiligen aufgenommenen Manfred entspricht, während sich der mit Dante dahin schreitende Vergil mit einer auf der Dreizahl basierenden, dynamischen Zahl abfinden muss (die Zahl 45, als Quersumme gelesen, ergibt eine Neun; in Dantes Dichtung besteht sie aus 15 Terzinen zu 3 Versen).<sup>16</sup>

Das Motiv des Schatten erzeugenden Körpers bezieht sich immer auf den noch lebenden Dante, jenes der schemenhaften Leiber hingegen auf die Erscheinungen der Seelen. Es handelt sich dabei um ein Leitmotiv des *Purgatorio*, wie

<sup>14</sup> »Ich wandte mich, betrachtete ihn fest. / Blond war er, schön und ritterlicher Art; / die eine Braue aber war zerhauen«, ebd., S. 238.

<sup>15</sup> Walter Binni, *Lecture dantesche. II. Purgatorio*, »Canto terzo«, a c. di Giovanni Getto, Firenze: Sansoni 1958, S. 59–79.

<sup>16</sup> Man beachte, dass es im *Inferno* nur einen Gesang mit 145 Versen gibt. Im *Purgatorio* sind es hingegen neun und im *Paradiso* drei. Als herausragendes Beispiel muss in diesem Zusammenhang der letzte Gesang der *Commedia* erwähnt werden, denn auch dort ergibt sich auf Grund der strukturellen Segmentierung die Aufteilung 45 + 100 Verse (Dantes Rückblick auf die ganze *Commedia* erscheint als *totum simul*). Ein Gesang mit 145 Versen kann indessen auch anders unterteilt werden, z. B. in 72 + 73 Verse. Uns geht es hier lediglich um die Hundertzahl als Symbol der Ganzheit.

Gianfranco Folena zu Recht erkannt hat.<sup>17</sup> Da im *Inferno* das Sonnenlicht fehlt und die Welt des *Paradiso* als gänzlich immateriell beschrieben wird, stellt sich das Problem des Körperschattens nur in den ersten 27 Gesängen der mittleren Cantica, genau gesagt in den Gesängen III, V, XI, XIV, XXV und XXVI. Das Phänomen des Schattens erzeugt zunächst eine räumliche Illusion, die es dem Leser erlaubt, sich die Gegenstände und Lebewesen im Raum vorzustellen.<sup>18</sup> Er kennt den genauen Sonnenstand, die topographischen Verhältnisse, die Richtung des Aufstiegs, die Position der Sprechenden – all dies ist anschaulich beschrieben. Dann aber dient der Schatten auch zur Hervorhebung von Dantes Sonderstellung und zur Differenzierung von irdischer und überirdischer Welt. Die Bedeutung dieses Motivs ist natürlich auch den Kunsthistorikern aufgefallen. Dante gehe hier weiter als selbst Giotto, so schreibt Roberto Longhi, da er ein Mittel der Wirklichkeitsdarstellung vorwegnehme, das erst im Quattrocento – bei Masaccio – systematisch verwendet worden sei; und ein anderer Kunstexperte, Giuseppe Fiocco, meint, Dante habe die Problematik des menschlichen Schattens für die Literatur eigentlich »entdeckt«.<sup>19</sup> Sicher ist Dante in vielfacher Hinsicht ein Neuerer. Abgesehen von einigen antiken Mosaiken, auf denen Schatten angedeutet sind, kommt dieses Phänomen in der europäischen Malerei vor ihm nicht vor.<sup>20</sup> Dennoch müssen wir hier textbezogen argumentieren. Wichtig im Sinnzusammenhang von *Purgatorio III* ist der Gegensatz »wirklicher Körper« versus »Scheinleib«, zumal dieser Kontrast die für den dritten Gesang grundlegende strukturelle Antithese »irdisch-überirdisch« impliziert.

### 3

Dichtung sollte immer auch durch das Ohr aufgenommen werden, und dies gilt ganz besonders für das *Purgatorio*, wo Dantes Sprache am musikalischsten ist. Im Vokabular dieses Gesangs, das dem mittleren Stil verpflichtet ist, wodurch einer-

17 Gianfranco Folena, »Il canto di Guido Guinizelli«, in: *Giornale Storico della letteratura italiana* CLIV (1977), S. 481–508, hier S. 482.

18 Vgl. meinen Aufsatz »Dantes schattenwerfender Körper und die Schattenleiber der Seelen«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70 (1995), S. 47–68.

19 Roberto Longhi, »Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante«, in: *Paragone. Arte*, anno I, 9 (1950) S. 3–7, und Giuseppe Fiocco, »La visione artistica di Dante«, in: Vittore Branca e Giorgio Padoan (Hrsg.), *Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki 1966, S. 277–283. Weitere Angaben zur figürlichen Darstellung bei Dante finden sich bei Alessandro Parronchi, »La prospettiva dantesca«, in: *Studi danteschi* XXXVI (1960), S. 5–103.

20 Aus kunsthistorischer Sicht vgl. man: Ernst H. Gombrich, *Shadows: The Description of Cast Shadows in Western Art*, London, The National Gallery 1995.

seits allzu Dialektales und andererseits allzu Abstraktes gemieden wird, finden sich einige wenige Gallizismen und Provenzalismen, so im V. 11 das Verb *dis-magar*, das auf prov. *esmagar* im Sinne von »schmälern, schwächen« zurückgeht und wohl das germanische Wort »mager« enthält (»l'onestade ad ogni atto dis-maga«, die Würde bei jeder Handlung schmälert), dann *roggio* analog zu frz. *rouge*, *Brandizio* (Brundise) statt Brindisi, das den mehrheitlich aus Frankreich stammenden Kreuzfahrern als Hafen diente, und schließlich *disiar* und *disio*. Auch fehlen nicht einige, allerdings durchweg geläufige Latinismen, wie *vespero*, *spene*, *onestade*, *teco*. Der Sprache der Juristen sind Ausdrücke wie *decreto*, *morire in contumacia* (als nicht Reuiger, als Rebell sterben) und *frugare* entnommen (»ove ragon ne fruga«, wo das Gesetz, d.h. die göttliche Gerechtigkeit, uns anspornt oder quälend bestraft, vgl. *Inf. XXX: la rigida giustizia mi fruga*). Aus der scholastischen Terminologie stammen *sustanza* »una sustanza in tre persone«, gemeint ist die Dreifaltigkeit, und natürlich der Ausdruck »State contenti, umana gente, al *quia*«, begnügt Euch damit zu wissen, *dass* etwas ist, ohne zu fragen *quid sit*, wie es ist. (So viel Bescheidenheit auferlegt sich hier Vergil, weil er weiß, dass die Realität des Jenseits der menschlichen Ratio teilweise verborgen bleibt). Zum mittleren Stil passt ferner die Anschaulichkeit der Beschreibungen und der vielen einprägsamen Wendungen. Dass diese derart einprägsam wirken, ist oft auch eine Folge des Rhythmus, zum Beispiel des absteigenden Rhythmus (»e qui chinò la fronte, / e più non disse, e rimase turbato«; oder: »or chi sa da qual man la costa cala«).

Der Auftakt des Gesangs erfolgt durch die syntaktisch gewichtige Konjunktion »avvegna che« (»obschon«; Vossler übersetzt nicht wörtlich mit »indes«): Dem fluchtartigen Verschwinden der Seelen werden Dantes Entscheidung, nicht zu fliehen und sein Bedürfnis, die Nähe Vergils zu suchen, gegenüberstellt. Kurz darauf hören wir, wie Dante seine Besorgnis, verlassen zu werden, mit zwei Fragen rechtfertigt: »e come sare' io senza lui corso? / chi m'avria tratto su per la montagna?« Die Intonation dieser Gedanken, mit der starken Betonung auf den Fragewörtern, wirkt in höchstem Maße anschaulich und lebensnah, so dass der Leser Dantes Befürchtungen nachvollziehen kann. Bezüglich der Fähigkeit, innere Regungen sprachlich zum Ausdruck zu bringen, ist der Dichter von einer selten erreichten Überzeugungskraft und, was bei einem siebenhundert Jahre alten Text immer wieder erstaunt, für den modernen Leser auf Anhieb verständlich.

## 4

Wer historische Information zur Person König Manfreds sucht, wird sie in jeder kommentierten Ausgabe der *Commedia* finden.<sup>21</sup> Ich kann mich daher kurz fassen: Obschon außerehelich geboren, scheint Manfredi der Lieblingssohn Friedrichs II. gewesen zu sein. Nach dem Tod seines Vaters verstand er es, sich in Italien eine starke Stellung zu verschaffen. Von seinem Bruder Konrad IV., der 1254 starb, übernahm er die Herrschaft über Unteritalien und ließ sich 1258 in Palermo zum König von Sizilien und Neapel krönen. So wurde er zum mächtigen Gegner der Päpste, die auf Süditalien Anspruch erhoben. Manfred wurde mehrmals exkommuniziert, ließ aber trotzdem nicht ab von seinen Expansionsbestrebungen. Papst Urban IV. rief Karl I. von Anjou zu Hilfe, dem es gelang, bei Ceprano die Grenze des Königreichs zu überschreiten. 1266 kam es bei Benevent zur entscheidenden Schlacht, in der Manfred am Kopf und am Unterleib tödlich verletzt wurde. Der Heldentod des erst 34-Jährigen hatte für den Untergang der Staufer in Italien symbolische Bedeutung, denn damit nahm auch die glorreiche kulturelle Blütezeit am sizilianischen Hof ein Ende.

Manfred wurde schon zu Lebzeiten viel gerühmt. Selbst die ihm feindlich gesinnten Chronisten priesen seine Schönheit und Bildung, auch wenn sie ihm daneben die verschiedensten Verbrechen zuschrieben. Dantes Lehrer, Brunetto Latini, nennt ihn – im *Trésor*, I, 97, – *sages et clerveans*, weise und klug voraussehend, Fra Salimbene, ein erklärter Feind der Staufer, gesteht ihm immerhin »*aliquas bonitates*« zu, und Saba Malaspina überliefert das folgende ansprechende Porträt des jungen Königs: »*Homo flavus, amoena facie, aspectu placabilis, in maxillis rubens, oculis sidereis, per totum nivens, statura mediocris*«. <sup>22</sup> Der florentinische Stadtchronist Giovanni Villani, ein Guelfe und als solcher ein Gegner der kaiserlichen Politik, schreibt in seiner Chronik ein halbes Jahrhundert nach Manfreds Tod über ihn:

Fu bello uomo del corpo et come il padre il più dissoluto in lussuria in ogni maniera. Fu sonatore e cantatore e volentieri vedeva giocolari e uomini di corte e belle concubine, e

---

**21** Zur historischen Persönlichkeit Manfredis und zu Dantes Interpretation dieser Figur konsultiere man: Friedrich Schneider, »Purgatorio III (Manfred)«, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 28 (1949), S. 173–198; Giorgio Barberi Squarotti, »Lo scandalo di Manfredi«, in: ders., *L'ombra di Argo. Studi sulla Commedia*, Torino, Genesi 1987, S. 147–167; John Freccero, »Le ferite di Manfredi e la poetica del Purgatorio«, in: *Dante. La poetica della conversione*, trad. italiana, Bologna, Il Mulino 1989, S. 261–275; Bruno Nardi, »Il canto di Manfredi (Purgatorio III)«, in: »*Lecturae*« e *altri studi danteschi*, a c. di R. Abardo, con saggi introduttivi di F. Mazzoni e A. Vallone, Firenze, Le Lettere 1990, S. 91–127.

**22** Zit. bei H. Gmelin, *Die Göttliche Komödie, Kommentar II. Der Läuterungsberg*, S. 76.

sempre si vestì di drappi verdi. Molto fu largo e cortese e di buon'aria, sì che egli era molto amato et gratoso; ma la sua vita era epicurea, non credendo quasi in Dio né Santi, se non a diletto corporale [...].<sup>23</sup>

Dante, ein Jahr vor der Schlacht zu Benevent geboren, hat den jungen König von Sizilien persönlich nicht gekannt; er bewunderte aber die kulturelle Leistung der Staufer und insbesondere ihr Verdienst an der Entstehung der ersten italienischen Dichterschule, der *Scuola siciliana*. In seinem sprachtheoretischen Werk *De Vulgari Eloquentia* I, xii, 4, bezeugt er Friedrich II. und seinem Sohn, dem »benegenitus Manfredus«, höchsten Respekt: Er bezeichnet beide als »illustres heroes« und preist ihren Edelmut, ihren Sinn für Gerechtigkeit sowie ihre Humanität (»humana secuti sunt, brutalia dedignant«).<sup>24</sup>

Es stellt sich nun die Frage, warum Dante den Vater zu den Epikureern ins *Inferno* verweist, den Sohn hingegen als Erlösten ins *Purgatorio* aufnimmt – und dies, obschon einige Chronisten auch Manfred des Unglaubens bezichtigten. Bruno Nardi glaubt, Manfred sei im Unterschied zu seinem Vater kein Ungläubiger gewesen. Er stützt sich dabei auf die Tatsache, dass der junge Manfred das ursprünglich in arabischer Sprache verfasste *Liber de pomo* aus dem Hebräischen ins Lateinische übersetzt hat oder, man müsste wohl sagen, übersetzen ließ.<sup>25</sup> Es handelt sich um eine pseudoaristotelische, dem platonischen *Phaidon* nachempfundene Schrift, die vom Sterben und vom philosophischen Vermächtnis des Aristoteles erzählt. Darin wird berichtet, wie einige erfahrene Männer sich Gedanken machten über eine für alle Religionen gültige Ethik und sich schließlich auf fünf Punkte einigten, nämlich diese: dass der Mensch für seinen Nächsten dasselbe wünsche, wie für sich selbst; dass er sich von allem Schändlichen fernhalte; dass er nach der Wahrheit strebe; dass er Einsicht über sich selbst gewinne und dass er seinen Schöpfer fürchte. Diese Weisen begeben sich dann zum Sterbebett ihres Meisters, Aristoteles, den sie zwar sehr geschwächt, aber dennoch freudig strahlend mit einem Apfel in der Hand vorfinden: Der Geruch des Apfels gibt dem Sterbenden für kurze Zeit neue Lebenskraft, die ihn ermächtigt, seinen Schülern die wesentlichen Inhalte seiner Philosophie mitzuteilen. – Im Prolog zu diesem Werk spricht Manfred selber von einer schweren Erkrankung, die ihn dem Tod nahe gebracht habe, weswegen er diese Schrift aus dem Hebräischen ins Lateinische habe übertragen lassen:

<sup>23</sup> Ebd., S. 76.

<sup>24</sup> Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia. Ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo*, Firenze, Le Monnier 1957, S. 98.

<sup>25</sup> Bruno Nardi, »Il canto di Manfredi«, in »*Lecturae*« e altri studi danteschi, zit., S. 91–127.

Wir nun, Manfred, Sohn des göttlichen und erhabenen Kaisers Friedrich, von Gottes Gnaden Fürst von Tarent, Herr des Lehens von Monte Sant'Angelo und Reichsverweser des berühmten Konrad, des zweiten Königs im Königreich Sizilien, den Wechselfällen der menschlichen Hinfälligkeit unterworfen wegen der Zwietracht der zusammengehörenden Elemente, aus denen wir alle bestehen – als die große Beschwerlichkeit einer Krankheit unseren Körper so sehr entkräftete, dass man glaubte, wir könnten keineswegs leibhaftig weiterleben, und als große Angst diejenigen quälte, die bei unseren Schmerzen zugegen waren, glaubten sie, wir fürchteten uns, wie sie, vor dem bevorstehenden Tod. Aber wir hielten die theologischen und philosophischen Werke fest im Gedächtnis, mit denen uns die Schar der ehrwürdigen Gelehrten am kaiserlichen Hof des erhabenen und huldreichsten Herrschers, unseres Herrn und Vaters, bekannt gemacht hatte. Diese handelten von der Beschaffenheit der Welt, von der Hinfälligkeit der Körper, von der Erschaffung der Seelen, von deren Ewigkeit und Vollkommenheit über die Schwäche der Stoffe und von der Beständigkeit der Formen, die dem Zusammenbruch oder der Entkräftung der Materie nicht unterworfen sind. Deshalb waren wir über unsere Auflösung nicht so betrübt, wie die Umstehenden glaubten, obschon wir, um den Lohn unserer Vollendung zu erwerben, uns nicht auf unsere Verdienste um die Gerechtigkeit stützen konnten, sondern allein auf die Barmherzigkeit des Schöpfers.<sup>26</sup>

Das ist nicht nur ein Bekenntnis zur Unsterblichkeit der Seele, sondern auch eine Aussage voll Demut und christlicher Hoffnung, der gemäß der Sterbende auf das göttliche Erbarmen vertrauen könne. Nach Dantes Worten verhielt sich Manfred in der Schlacht von Benevent genau so: er bereute seine Fehler und empfahl sich im Sterben der göttlichen Barmherzigkeit. Dante muss das *Liber de pomo* und insbesondere diese Stelle gekannt haben, denn hier fand er klare Anhaltspunkte zu seiner Interpretation des allzu früh verstorbenen Königs. Dass er daneben die kaiserliche Politik der Staufer auch aus persönlicher Überzeugung bejahte, ist im Hinblick auf andere Werke wie die *Monarchia* von Bedeutung, für diese *Purgatorio*-Stelle jedoch nicht.

Eine weitere Frage stellt sich dem Leser angesichts dieser eigenwilligen Darstellung des Königs von Sizilien: Warum erwähnt Manfredi den Namen seines berühmten Vaters mit keinem Wort? Einige Interpreten sind der Meinung, der Name Friedrichs II. werde aus theologischen Gründen verschwiegen (Friedrich befindet sich, wie gesagt, unter den Verdammten, im X. Gesang des *Inferno*). Andere machen das Argument von Manfredis außerehelicher Geburt geltend, wogegen aber Dantes lobende Ausdrucksweise »benegenitus Manfredus« spräche. Ich nehme die hier vorliegende, nur aus Frauen bestehende Genealogie zur Kenntnis, erachte es jedoch als notwendig, sie im Hinblick auf den Kontext zu interpretieren. Manfredi bezeichnet sich in seiner Rede als Enkel der Kaiserin

---

<sup>26</sup> *Liber de pomo*/Buch vom Apfel, eingel., übers. und kommentiert von Elsbeth Acampora-Michel, Frankfurt/M., Klostermann 2001, S. 73–75.

Konstanze von Aragón, der Mutter Friedrichs II., und als Vater einer andern, noch lebenden Konstanze, die als »genitrice / dell'onor di Sicilia ed Aragona« gerühmt wird. (Manfreds Tochter war mit Pedro III. von Aragón verheiratet und hatte diesem drei Söhne geboren, wovon einer 1296 König von Sizilien wurde und ein anderer den Thron von Aragón bestieg). Der längst verstorbene Kaiserin Costanza wird der Leser im dritten *Paradiso*-Gesang begegnen, wo sie zusammen mit Piccarda Donati unter den Seligen im Mondhimmel erscheint: Dort erscheinen Dante einige Frauen, die ihre Ordensgelübde nicht einhalten konnten, weil sie aus politischen Gründen zur Heirat gezwungen und in die Welt zurückgeholt wurden. Was die noch lebende Costanza angeht, bittet Manfredi Dante, ihr mitzuteilen, dass er sich unter den Erlösten befinde, denn so könne sie für ihn Fürbitte leisten. (Die Möglichkeit solcher Gebete war 1274 vom Konzil zu Lyon ausdrücklich bestätigt worden. Das Fegefeuer ist zwar keine mittelalterliche Erfindung, aber in der Praxis der Gläubigen hatte sich im 13. Jahrhundert diesbezüglich einiges verändert). Manfred, der nun zur Gemeinschaft der Erlösten gehört und dessen Gestalt zudem an Christus erinnert, erscheint, wenn wir diese Szene aus der Gesamtperspektive der *Commedia* betrachten, zwischen der im *Paradiso* wartenden Großmutter, der Kaiserin Konstanze, und der auf der Erde für ihn betenden Tochter, der Königin Konstanze. Mit diesem Triptychon ist nicht so sehr die Vergangenheit und die Zukunft einer Herrscherfamilie, als vielmehr eine Konfiguration der *comunio sanctorum* skizziert, wie sie in der *Commedia* an dieser Stelle zum ersten Mal erscheint.

## 5

Aufgrund dieser Lektüre von *Purgatorio* III wird man jetzt verstehen, warum ich im Titel meines Aufsatzes diesen Canto als Leitgesang der mittleren Cantica bezeichnet habe. *Purgatorio* I und II sind beides Einleitungsgesänge. Die Begegnung mit Casella kommt einem Verweilen in irdischer Freude gleich und erweist sich als ein für diesen Bereich unpassendes Verhalten; als *Purgatorio*-Begegnung zählt sie noch nicht. Andere gewichtige Aussagen in *Purgatorio* I und II (zum Licht, zur Zeit, zur Bewegung usw.) informieren allgemein über die neue Cantica. Auch die Tatsache, dass der am Eingang platzierte Wächter, Cato von Utica, noch einmal, später jedoch nie mehr auftritt, veranlasst uns, die ersten beiden Gesänge zusammen als Einheit zu betrachten.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Dieser Auffassung ist auch Anna Maria Chiavacci Leonardi, die zu Beginn des Zweiten Gesangs schreibt: »Questo secondo canto del Purgatorio costituisce, insieme al primo, quasi un



Mit dem dritten Gesang jedoch beginnt der Aufstieg: Es kommt zur direkten Berührung der Wanderer mit der überirdischen Realität, deren Andersartigkeit durch den Hinweis auf den noch irdischen Körper Dantes deutlich gemacht wird, und es folgt gleich danach die erste individuelle Begegnung. Schon das kollektive Auftreten der einst widerspenstigen Exkommunizierten als sanftmütige Herde von Schafen weist im Vergleich zum Diesseits auf eine tief greifende Verwandlung hin. Manfred selber spricht von der Zerstückelung seines Körpers und von der Schändung seines Leichnams, erscheint jedoch verklärt in seiner menschlich-geistigen Würde und lächelt, weil er sich von nun an einer größeren Gemeinschaft zugehörig weiß, die, wie die vollkommene Hundertzahl beweist, als Ganzheit begriffen werden muss. Im Teilhaben an der Erlösung und in der Hoffnung auf die zukünftige Seligkeit liegt, aus theologischer Sicht, das Mysterium des *Purgatorio*. Auch wenn hier immer wieder an irdische Begebenheiten erinnert und über mühsame Bußübungen gesprochen wird, ist das Eingehen der Erlösten in die durch den Leib Christi symbolisierte *Ecclesia* der zentrale theologische Gedanke.

Es scheint, als wolle Dante den Leitgesang jedes Jenseitsbereichs mit einer ersten eindrucksvollen menschlichen Begegnung verbinden, die dann als anschauliche Vorwegnahme der ganzen Cantica aufzufassen wäre. Bei der Begegnung und dem Gespräch mit der betreffenden Seele geht es nicht mehr um bloße Information, sondern um etwas, das man als Einfühlung in die betreffende Cantica bezeichnen könnte. Aber wie verhält es sich nun in den andern beiden Teilen der *Commedia*? Wo finden wir dort die erste anschauliche Begegnung? *Purgatorio* III entspricht nicht etwa dem dritten, sondern dem *fünften* Höllengesang, der das Schicksal der Verdammten an Dantes erschütternder Begegnung mit Paolo und Francesca exemplifiziert.

Im *Inferno* gestaltet sich die Eingangsphase, im Vergleich zu den andern beiden Cantiche, doppelt so lang, weil sich die Prämissen nicht allein auf das *Inferno*, sondern auch auf die ganze *Commedia* beziehen. Kurz nach Dantes Verirrung in der *selva oscura* kommt es zur Begegnung mit Vergil, der ihm – im zweiten Gesang – von seinem höheren Auftrag erzählt, ihm Trost spendet und verspricht, ihn bis zum Eintritt ins Irdische Paradies, wo Beatrice ihn erwartet, zu begleiten. Zwar erhebt sich die Höllentpforte mit der monumentalen Inschrift »Lasciate ogni speranza voi ch' intrate« schon im dritten Gesang, aber noch ist die Überfahrt über den Acheron im Boote Charons zu bewältigen, noch sind wir in der Vorhölle. Charon ist nur der Fährmann, teils mit dem Engel, der die Seelen zum Läuterungsberg bringt, teils mit Cato vergleichbar, wenn er als Vertreter der gött-

---

prologo o preludio all'azione vera e propria della cantica«, in: *Purgatorio*, ed. di A. M. Chiavacci Leonardi, »Introduzione al canto II«, S. 39.



lichen Rechtssprechung auftritt. Auch das Wimmern und Klagen, das Dante im dritten Gesang vernimmt, stammt noch nicht von den in der Hölle Schmachten-den, sondern von den Lauen, *gl'ignavi*, die weder verdammt noch gerettet sind und vor lauter Neid auf das Schicksal anderer sich selbst bejammern. Zudem schiebt sich vor der eigentlichen Erfahrung des Infernalischen im vierten Gesang der Limbus dazwischen, der kein Ort der Verdammnis, sondern eine Dämmerwelt ist, da hier die Ungetauften und die Großmütigen, unter ihnen die Dichter des Altertums, verharren. Erst nachdem die Jenseitswanderer die Kontrolle des unerbittlichen Höllenrichters Minos passiert haben, betreten sie – zu Beginn des fünften Gesangs – den Kreis der Wollüstigen, und hier, im heulenden Wirbelsturm der unbeherrschten Leidenschaften, ertönt erstmals das Weheklagen der Verdamnten, die sich umsonst nach Ruhe sehnen:

Or incomincian le dolenti note  
a farmisi sentire; or son venuto  
là dove molto pianto mi percuote.  
Io venni in loco d'ogne luce muto,  
che mugghia come fa mar per tempesta,  
se da contrari venti è combattuto.  
La bufera infernal che mai non resta,  
mena gli spirti con la sua rapina;  
voltando e percotendo li molesta. (*Inf. V, 25–33*)<sup>28</sup>

Francescas Rede, die auf Dantes Fragen antwortet, erstreckt sich in zwei Sequenzen über 13 Terzinen, und ebenso viele Strophen umfasst die Rede Manfredis. Natürlich gehören die in *Inferno V* Verurteilten noch nicht zu den schlimmsten Frevlern und Verbrechern, die wir erst in den untersten Schlünden der *Malebolge* finden. Der den Liebessündern zugewiesene Ort, der zweite Kreis, liegt im oberen Teil des Höllentrichters, dessen Strafsystem bekanntlich einer strengen Hierarchie gehorcht und eine entsprechende Architektonik aufweist. Dennoch zeigt sich in der Verurteilung von Paolo und Francesca die Kondition der Verdamnten exemplarisch und lässt Dante erstmals begreifen, was eine solche Höllenstrafe bedeutet.

Wenn wir zuletzt einen Blick auf das *Paradiso* werfen, werden wir erkennen, dass auch dort der Zustand der Seligen im dritten Gesang – am Beispiel von

---

**28** »Jetzt fängt es an, dass mir die Schmerzenslaute / ganz nahe gehen, hier an der Schwelle, wo / die Flut des Tränenjammers mich bestürmt. / Die Gegend wurde lichtlos um mich her, / wie auf dem Meer umbrüllte mich das Wetter, / wenn Winde gegen Winde feindlich wüten. / Die höllische Windsbraut rastet nie und reißt / die Geister mit sich wie geraubtes Zeug / und stößt und wirbelt unsanft sie umher.« *Die Göttliche Komödie*, dt. von Karl Vossler, S. 48.

Piccarda Donati, die kurz die Kaiserin Konstanze erwähnt –, illustriert wird. Die meisten Dante-Interpreten bezeichnen lediglich den ersten Canto des *Paradiso* als Eingangsgesang. Eine löbliche Ausnahme bildet Anna Maria Chiavacci Leonardi, die in ihrem Kommentar den zweiten Gesang als Spiegel des ersten interpretiert. Sie folgert daraus richtig, dass auch der zweite Gesang als Präludium des *Paradiso* zu lesen sei, irrt aber, wo sie behauptet, Dante verfare in allen drei Cantiche gleich: »Solo nel terzo canto hanno inizio, in tutte e tre le cantiche, lo svolgimento dell'azione nel nuovo mondo e gli incontri con i suoi abitanti (gli ignavi, Manfredi, Piccarda)«. <sup>29</sup> Bei den Lauen kommt es ja zu keiner individuellen Begegnung, ganz im Gegenteil: Vergil wendet sich angewidert ab und sagt: »Ihr Leben ist so blind, ist so gemein, / dass jedes andere Los für sie ein Neid. / Getilgt ihr Name in der Welt, verworfen / von Gnade und Gerechtigkeit ihr Wert. / Nichts mehr davon, schau hin und geh vorbei!«, so übersetzt Vossler die Szene jenes Vorbeigehens (*Inf.* III, 49–53). <sup>30</sup>

Kehren wir nun zum zweiten Einführungsgesang des *Paradiso* zurück. Hier tauchen Dante und Beatrice ins matte, milchige Licht des Mondhimmels ein, das sie bald mit einer perlmutterfarbenen, bald mit einer wolkenartigen Substanz umgibt. Erklärungen drängen sich auf. Es kommt zu Beatrices Lehrgespräch über die Mondflecken, deren Vorhandensein angeblich nicht auf der verschiedenen Dichte der Materie des Mondstoffes beruhe, wie Dante selber in seiner Jugend geglaubt hatte, sondern als Folge der sich stufenweise modifizierenden *virtutes formales*, der Formprinzipien oder formenden Kräfte, zu erklären sei. Nicht die naturalistische, aristotelische Erklärung, sondern die auf Proclus zurückgehende, neoplatonische Emanationstheorie wird hier bevorzugt. Dem Lichte gleich strömen die Formenkräfte von ihrem göttlichen Ursprung aus von oben nach unten, nicht ohne sich in den verschiedenen Seinsbereichen und Himmelskörpern zu verändern. Damit ist wiederum etwas Generelles über das ganze *Paradiso* ausgesagt.

Es stellt sich nun die Frage, ob die Seligkeit der in den einzelnen Himmeln beheimateten Geister ebenso abgestuft sei wie die ungleich intensive Lichtstrahlung, die ihren Aufenthaltsort charakterisiert. Die Antwort lautet: nein, weil Seligkeit *per definitionem* vollkommen ist. Zudem erscheinen die Seelen bald in den einzelnen Planetenhimmeln, bald in der alle vereinenden Himmelsrose: Ihnen ist kein fester Ort zugewiesen. Im dritten Gesang fragt Dante Piccarda Donati, die er seit seiner Jugend kennt, ob sie denn keine Sehnsucht nach

29 Dante Alighieri, *Commedia con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, vol. III. *Paradiso*, Milano, Mondadori 1997, »Introduzione al canto II«, S. 43.

30 Zit. nach Karl Vossler, *Die Göttliche Komödie*, S. 37.

höheren Himmelskreisen oder größerem Glück empfinde, worauf Piccarda antwortet:

Frate, la nostra volontà quieta  
virtù di carità, che fa volerne  
sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta. (*Par.* III, 70–72)<sup>31</sup>

Mit den Worten »Chiaro mi fu allor come ogne dove / in cielo è paradiso« gibt Dante zu verstehen, dass er die Lektion verinnerlicht hat. Der Theologe weiß nun, dass überall im Himmel Himmel ist. Der Dichter braucht dennoch die Vielfalt der Bilder, die Differenzierung. Beatrice bestätigt im vierten Gesang die theologische Vorstellung eines gemeinsamen körperlosen und unsichtbaren himmlischen Reiches, weist aber gleichzeitig auf das menschliche Bedürfnis nach sinnlichen Erscheinungen hin. So spricht sie:

Così parlar conviensi al vostro ingegno,  
però che solo da sensato apprende  
ciò che fa poscia d'intelletto degno.  
Per questo la Scrittura condescende  
a vostra facultate, e piedi e mano  
attribuisce a Dio e altro intende. (*Par.* IV, 40–45)<sup>32</sup>

Die individuelle Erscheinung der Seelen, das Gespräch über ihr Schicksal und die erlebte Begebenheit bleiben auch in der theologischen Dichtung des *Paradiso* als Vorstufen der Erkenntnis unverzichtbar. Man versteht jetzt, warum Dante zur Charakterisierung der neuen Verhältnisse sich immer auf eine eindrucksvolle Begegnung stützt und warum die Gesänge, in denen dies zum ersten Mal geschieht – *Inferno* V, *Purgatorio* III und *Paradiso* III –, zu exemplarischen Leitgesängen der jeweiligen Cantica werden.

---

**31** »O Bruder, unser Wünschen wird beruhigt / durch starke Güte, die nur wollen lässt, / was wir besitzen, nicht nach andrem dürsten«, nach Karl Vossler, *Die Göttliche Komödie*, S. 441.

**32** »So will es dein Verstand, dass man ihm spreche, / denn nur im Sinnlichen kann er ergreifen, / was er hernach in die Vernunft erhebt. / Zu eurem Maßstab steigt drum auch die Bibel / hernieder und begabt mit Fuß und Händen / den Herrgott, den sie anders doch versteht«, ebd., S. 445.